

Hercule Poirot moet Italiaans spreken

Censuur en vertaling in de Italiaanse reeks I libri Gialli Mondadori

Sarah Bonciarelli

Het censureren van fictie

In 1935 verschijnt in Italië *Orient Express*, de Italiaanse vertaling van Agatha Christies *Murder on the Orient Express* (1934). Het verdwijnen van het woord 'murder' uit de Italiaanse titel is niet toevallig, maar beantwoordt aan welbepaalde eisen die door het fascistische regime werden opgelegd aan de uitgeverswereld tijdens de jaren dertig.

De vertaling van Christie's roman vindt plaats tijdens de hoogtijdagen van de dictatuur van Mussolini in Italië, die een aanvang neemt in 1922 en voortduurt tot 1943. Vooral in de jaren dertig is er sprake van een steeds intensere controle van het regime op boekpublicaties en bijgevolg ook op literaire vertalingen. Deze invloed van het fascisme op onder meer het verhalend proza moet worden gezien tegen de achtergrond van een ruimer controleproces op de maatschappij en haar informatiebronnen, dat gestalte krijgt door middel van propaganda en activiteiten van censuur. Mussolini is ervan overtuigd dat informatie- en communicatiebronnen sleutelementen zijn om greep te krijgen op de publieke opinie, en dat ze als zodanig niet verwaarloosd mogen worden. Ze moeten integendeel benut worden voor het verdedigen van de belangen en het verspreiden van de waarden van het regime, of aan banden gelegd worden binnen specifieke, vooraf vastgelegde kanalen.¹

Door de bestudering van de Italiaanse vertalingen van twee romans van Agatha Christie – *Murder on the Orient Express* en *Lord Edgware Dies* – en van een roman van Edgar Wallace, *The Fourth Plague*, kan inzicht worden verkregen in de rol die de fascistische censuur gespeeld heeft in de vertaling van narratief proza uit de jaren dertig, meer bepaald van de misdaadroman. De vraag is of, en volgens welke modaliteiten, vertalen in een censuurcontext neerkomt op het voeren van een 'onderhandeling' (zie hieronder), en of gesteld kan worden dat het hier gaat om een onderhandeling van culturele aard. Bovendien zal worden nagegaan hoe een politiek geladen receptie de vertaalkeuzes kan beïnvloeden.

Voor de tekstanalyse wordt gebruikgemaakt van een theoretisch kader dat naar vertalingen kijkt door de bril van de culturele semiotiek, een model dat teruggaat op de Russische school van Tartu en in het bijzonder op het werk van Juri Lotman.² Volgens deze visie wordt elke vertaling bekeken binnen de culturele context waarin ze tot stand komt. Ook het concept 'receptie' krijgt een ruimere invulling dan de louter taalkundige transfer en geldt als element dat de vertaalkeuzes beïnvloedt. Vertalen betekent niet alleen het verplaatsen van taalkundige elementen en inhouden, maar ook het creëren van nieuwe teksten. Het komt neer op het opbouwen van een nieuwe werkelijkheid, het opnieuw coderen van een tekst, hem aanpassen aan de leefwereld van het lezerspubliek en zo daadwerkelijk een nieuwe tekst in het leven roepen.

Achter elke vertaling gaat een onderhandelingsproces schuil, en het is dit proces dat het mogelijk maakt om van de ene voltooide tekststructuur naar de andere te gaan, dankzij een proces van ontmanteling en heropbouw, van onderhandeling en aanpassing. Volgens deze benadering betekent vertalen een tekst opsplitsen, verkruimelen en vervolgens herscheppen, rekening houdend met de nieuwe culturele, politieke en sociale context en met de nieuwe lezers die zich tot deze tekst zullen verhouden. De historisch-literaire studie van de censuur op de detective in Italië is een interessante casus om deze theoretische visie op toe te passen en stimuleert een ruimere

reflectie over de positie en de rol van vertalingen, ook met betrekking tot historische en sociale aspecten zoals de ontwikkeling van de dictatuur en de daaraan verbonden mechanismen van censuur.

Vertalen, onderhandelen, opbouwen

In de historische context van het fascistische Italië van de jaren dertig is de noodzaak om vertalingen aan te passen hoofdzakelijk ingegeven door eisen van politieke aard. In feite kun je je door deze specifieke praktijk afvragen in hoeverre niet elke vertaling de vrucht is van een cultureel onderhandelingsproces en in hoeverre het niet bij elke vertaling gaat om het overschrijden van een grens en om het toekennen van nieuwe betekenissen aan een gegeven taalkundige inhoud. Dit proces van onderhandeling en grensoverschrijding is evenzeer noodzakelijk wanneer er geen politieke – in dit geval dictatoriale – regels zijn die vastleggen op welke manier de inhoud opnieuw gecodeerd moet worden.

Dit komt doordat, zoals de Bulgaar Aleksandr Lûdskanov van de Russische semiotische school het stelt, de redenering die achter een vertaling zit deels tekstueel is (een analytische studie van de betekenis van woorden om aan de hand van een codering tot een decodering te komen) maar deels ook extra-tekstueel (een analytische studie van de noodzakelijke informatie over context en cultuur om een brontekst te ontcijferen en die om te zetten in de doelcultuur). Elke vertaling houdt nu eenmaal rekening met deze extratekstuele aspecten en gaat bijgevolg gepaard met een cultureel onderhandelingsproces (Lûdskanov 2008).

Het concept 'onderhandeling' binnen vertalen werd uitgebreid besproken door Umberto Eco (2003), die uitlegt hoe talige communicatie en het vertaalproces zelf een delicaat mechanisme van onderhandeling over de betekenis met de zender van de boodschap veronderstellen. Volgens Eco is de vertaling het resultaat van deze onderhandeling, resultaat dat verwant is met dat van interpretatie maar niet helemaal op hetzelfde neerkomt, of op zijn minst beschouwd zou kunnen worden als een verrijking van wat doorgaans 'interpretatie' heet. Vertalen betekent ergens afstand van nemen en ervoor zorgen dat uiteenlopende wensen elkaar ontmoeten. De case studies die volgen zullen aantonen hoe dit begrip 'onderhandeling' kan worden opgevat als de vergelijking van twee verschillende taalsystemen in de zoektocht naar de meest efficiënte en waarheidsgetrouwe oplossing, maar ook als het sluiten van compromissen met de politieke macht, het onderhandelen met een specifieke culturele context die bepaalde grenzen en regels oplegt, het herdefiniëren van de werkelijkheid door nieuwe betekenissen te scheppen.

De school van Tartu, verschaft inzicht in de dynamiek van transformatie van culturele systemen. Zo beschrijft Lotman het geheel van teksten en talen in wederzijdse interactie als een systeem dat hij 'semiosfeer' noemt. Het begrip 'vertaling' impliceert het idee van een 'grens', voor te stellen als een geografische grens. Wanneer er geen grenzen zijn, is er immers geen behoefte aan vertalen. De semiosfeer, die als meer of minder uitgebreid kan worden opgevat afhankelijk van de omvang van haar buiten- en binnengrenzen, is een enorm vertaallichaam. De vertaling ligt aan de basis van het bestaan van betekenissen in een cultuur, en dus aan de basis van de betekenisproductie. Zolang iets niet vertaald is, ligt het buiten de semiosfeer, in de extra-semiotische wereld. Voor Lotman betekent vertalen een tekst van één bepaalde cultuur naar een andere opnieuw coderen, hem van het ene betekenissysteem naar een ander overbrengen. De vertalingen vormen de voedingsbodem van een cultuur en dankzij hun onvolmaaktheid verzekeren zij de continuïteit van de semiosis.

Bij vertalingen steekt men de grenzen over tussen het ene betekenissysteem en het andere, tussen het ene culturele systeem en het andere. Deze mechanismen komen scherp tot uiting in onze case studies, waarin de politieke en historische systemen van een land het vertaalproces bepalen en eigenlijk de constructie van een nieuwe tekst met zich meebrengen. Maar over het algemeen kan de semiotische grens gedefinieerd worden als de som van de tweetalige vertaalfilters, als de overgang waarbij de tekst vertaald wordt naar een taal of talen die zich buiten de semiosfeer bevinden. De 'afsluiting' van de semiosfeer wordt ook duidelijk in het feit dat zij

noch met hetero-semiotische teksten, noch met niet-teksten in aanraking mag komen. Om deze teksten binnen de semiosfeer werkelijkheid te laten worden, is het onontbeerlijk om ze naar een van de talen van haar interne ruimte te vertalen, om de feiten te 'semiotiseren'. In deze optiek krijgt het concept van vertaalbaarheid een nieuwe betekenis. Het verschil tussen systemen is niet meer het probleem bij uitstek van de vertaler: het is integendeel de aanwezigheid van dit verschil die het bestaan van de culturele wereld garandeert.

Misdaden vertalen

In de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw bestond er in Italië geen traditie van narratieve thrillers en van crime fiction. Daarom konden uitgeverijen niet anders dan zich beperken tot buitenlandse titels – hoofdzakelijk afkomstig uit de Angelsaksische wereld – en zich omringen met een team van vertalers om aan het eigen publiek kwaliteitsproducten te kunnen afleveren.³ Vertalingen begonnen een cruciale rol te spelen in een literaire sector die een groeiend succes kende, onder andere dankzij de opkomst van de Gialli-serie van uitgeverij Mondadori (1929–1941). Onder één enkele noemer bundelde deze reeks van de Gialli een breed gamma van literaire genres, van thriller tot detective story, van crime fiction tot spy story. De eerste reeksen haalden een oplage van 50.000 exemplaren in een maand tijd, en aan het eind gingen nog altijd naar schatting 30.000 exemplaren per maand over de toonbank.

De eerste nummers kregen lovende commentaren van de critici. In het algemeen was het de strategie van de uitgeverij om zich te richten tot een breed publiek, dat voornamelijk bestond uit een zich op dat ogenblik sterk ontwikkelende middenklasse, en om tegelijk een kwalitatief beeld van de reeks te geven. Het lezen van de boeken uit de serie werd zo een sociaal na te streven activiteit voor deze opkomende middenklasse, die in de jaren dertig toenadering zocht tot de wereld van lectuur en cultuur. De Mondadori-reeks trachtte aan deze nieuwe eisen tegemoet te komen en in te spelen op de verlangens van een rijzende sociale klasse met nieuwe culturele behoeften en interesses.

De reeks werd op een aantrekkelijke manier voorgesteld, met voor de eerste vijf nummers een geel omslag met een rode zeshoek op de achtergrond, ontworpen door illustrator Alberto Bianchi. Vanaf het zesde nummer vormde de Engelse schilder Abbey de zeshoek om tot een rode cirkel om zo hulde te brengen aan Edgar Wallace, een van de topschrijvers van de serie. De kaft bleef geel en door een metonymische verschuiving begon zij ook de hele serie aan te duiden, die vanaf dat moment bekend werd als GialliMondadori, wat Rambelli goed beschrijft in zijn studie *Storia del giallo italiano* (1979). Dit komt door de vaste gewoonte in vele Italiaanse uitgeverijen om voor het kaftontwerp te kiezen voor een dominante kleur om verschillende reeksen visueel van elkaar te onderscheiden. Zo bevatten de groene boeken hoofdzakelijk drama's en geheimen uit de geschiedenis, de blauwe Italiaanse fictie, de gele verhalen over misdaden en moorden.

Zoals eerder aangegeven, zagen uitgeverijen als Mondadori zich door het beperkte Italiaanse aanbod genooddaakt om werk van buitenlanders te vertalen. De vertaalkwestie is tegelijk delicaat en cruciaal, en dit om twee redenen. De eerste heeft te maken met de kwaliteit van de vertalingen, die van groot belang is voor de verspreiding van de boeken. In een brief aan Arnaldo Mondadori zegt Lorenzo Montano, die meer dan twintig jaar lang redactioneel medewerker van de Gialli-serie was, het zo: 'Ik geloof dat ik u niets nieuws vertel wanneer ik bevestig dat de kwaliteit van de vertalingen een bepalende invloed zal hebben op het succes. Dat de politieroman tot dusver zo weinig verspreid is in onze contreien, is zoals u weet in grote mate te wijten aan de zeer slechte vertalingen.'⁴

Hoewel gericht op een niet-elitair publiek, beantwoordt de reeks volgens de opzet van de uitgever aan bepaalde kwaliteitseisen, en wordt een hoog niveau van vertalingen bijgevolg beschouwd als een doorslaggevend element voor het uiteindelijke succes.

De tweede reden heeft te maken met het probleem van de censuur. De periode waarin de GialliMondadori begonnen te circuleren is ook de periode waarin de macht en het belang van het fascistische regime toenamen. Dit proces van dictatoriale groei had impact op de uitgeverijen, die

zich nu verplicht zagen rekening te houden met de fascistische richtlijnen.

Vanaf het einde van de jaren twintig voelde het regime de noodzaak om strenge regels op te leggen aan de uitgeverijen, die tot een van de belangrijkste instrumenten van massapropaganda behoorden. De controles, die al in voege waren vanaf het begin van de jaren dertig, werden in 1935 verscherpt, doordat met name gehamerd werd op de noodzaak om vooral werk van Italiaanse auteurs te publiceren.

In zijn essay *Translation in Fascist Italy* (2010) stelt Christopher Rundle een periodisering van de vertaalkwestie voor. De eerste cruciale periode, die tot het einde van de jaren twintig loopt, is die waarin de vertaling voornamelijk een literaire en esthetische kwestie is, die binnen het literaire establishment besproken wordt. De tweede periode, van 1928 tot 1934, is die waarin het literaire establishment zich bedreigd begint te voelen door het groeiende succes van de vertalingen. De derde periode loopt van 1935 tot 1937 en wordt gekenmerkt door een ideologische visie op vertalingen. Deze visie is ideologisch omdat de vertaling deel uitmaakt van een autarkische, op autonomie gerichte politiek, maar ook omdat vertalingen beschouwd worden als een wapen in een ideale strijd van expansie en culturele heerschappij. Tijdens de laatste periode, van 1938 tot 1943, breekt de racistische ideologie in die mate door dat ook het vertaalproces erdoor beïnvloed wordt. Het gaat dus om een traag en groeiend proces dat andere stellingnames en tussenkomsten van het fascisme ten opzichte van de uitgeverswereld in het algemeen doorkruist.

In zijn essay *Un secolo in giallo* (2006) herinnert Maurizio Pistelli aan de fascistische inmenging in de uitgeverswereld, en dus ook in het genre van de detective, met als doel het stimuleren van de eigen Italiaanse productie. De autonomie van het genre in Italië is dus meer het gevolg van een politiek programma dan van uitgeversmotieven, en ontstaat niet uit een spontaan literair initiatief. Het is het fascisme dat voorschrijft dat minstens 20% van alle publicaties door Italiaanse auteurs geschreven moet zijn.

In een artikel uit 1939 drukt journalist Emilio Radius de hoop uit dat Italië erin zou slagen om een originele variant van de misdaad- of politieroman te ontwikkelen. Het bestaan van een eigen traditie kan, via een voorzichtig gebruik van de mogelijkheden van het genre, helpen voorkomen dat slechte gewoontes en ondeugden uit andere landen worden overgenomen. In zijn eerder genoemde essay brengt Loris Rambelli de verschillende fases en wisselende evaluaties van de fascistische controle op de misdaadliteratuur in herinnering zoals die werd uitgeoefend door het ministerie voor populaire cultuur (Minculpop). Het is duidelijk dat de algemene houding er een was van wantrouwen en achterdocht; zoals Rambelli schrijft, worden de politieromans in tijden van gedwongen nationalisme en autarkische cultuur gezien als dragers van 'slechte zeden uit het buitenland', vooral uit Anglo-Amerikaanse hoek. Het probleem hierbij is vooral dat de politieroman een bepaald soort publiek en privaat gedrag laat zien dat niet te verzoenen valt met de modellen die het fascisme tracht op te leggen aan de nationale gemeenschap. Het Minculpop legt dus een streng systeem van regels, beperkingen en censuur op; de uitgevers, die afhangen van overheidsfinanciering, zijn bijgevolg ook verplicht om van tevoren aan zelfcensuur te doen. De fascistische censuur is immers ook geïnteresseerd in de plot en in het narratieve verloop van het verhaal, waarvoor volgende normen gelden: 1) de moordenaar moet onmiskenbaar een buitenlandse nationaliteit hebben; 2) de misdaad moet zich in het buitenland afspelen; 3) zelfmoorden moeten uit de intrige geschrapt worden; 4) de misdadiger moet altijd gearresteerd worden en in handen vallen van justitie.

Het gaat hier om algemene richtlijnen van het fascistische regime. In de praktijk oordeelt de censuur geval per geval, wat soms zorgt voor verrassingen voor auteurs en uitgevers. Zo passeren bepaalde gewaagde romans soms de censuur, terwijl moeilijk gedaan wordt bij romans waarin de regels wel worden gerespecteerd. Ook andere zaken kunnen een invloed hebben op dit verschil in behandeling: de persoonlijke sympathieën van Mussolini, zijn smaak als lezer en de inschatting in hoeverre het regime voordeel heeft bij de verspreiding van het ene werk boven het andere.

Hoewel een echte preventieve toestemming voor detectives pas in 1941 zal worden ingevoerd, oefenen uitgeverijen zelfcensuur uit en proberen ze zich te schikken naar de wil van het regime, met als bedoeling vergeldingsmaatregelen te voorkomen. Om deze strenge richtlijnen te kunnen naleven brengt uitgeverij Mondadori een groep van experts samen die geval per geval, boek per boek moeten beoordelen of de werken beantwoorden aan de voorschriften van het fascisme. Dit leidt tot de ontwikkeling van de praktijk van leesrapporten. Het archief van Mondadori in Milaan bevat vandaag de dag nog zo'n 2500 rapporten over buitenlandse romans die dateren uit de periode 1929–1950. Het leesrapport is een eerste contact met een nog niet vertaald werk, dat als doel heeft de intrige samen te vatten, de artistieke en narratieve waarde van het werk en de commerciële geschiktheid van de publicatie te beoordelen, en het morele en politieke risico ervan te onderzoeken, waarbij gesuggereerd kan worden om bepaalde passages te schrappen.

Experts uit de uitgeverijwereld wordt gevraagd om het boek eerst in de oorspronkelijke taal te lezen en vervolgens een fiche op te stellen met hun oordeel, dat de commerciële keuzes van Mondadori zo in een bepaalde richting stuurt. Op deze manier kunnen boeken de censuurcontrole passeren en op de markt gebracht worden met een beperkt economisch risico.

Wanneer het rapport de aandacht vestigt op problematische elementen in de oorspronkelijke tekst beslist men vaak om in de vertaalfase tussenbeide te komen en, indien nodig, de plot van het verhaal grondig te wijzigen om alsnog te voldoen aan de censuurvoorschriften. In hun inleiding bij *Translation under Fascism* stellen Rundle en Sturge dan ook dat vertalingen een unieke aantrekkingskracht uitoefenen op censoren, omdat ze manipulaties op verschillende niveaus mogelijk maken, van de selectie van de te publiceren teksten tot de concrete bewoordingen van de vertalingen (Rundle & Sturge 2010: 7).

De uitgeverijen trachten op eventuele verzoeken en tussenkomsten van de censuur te anticiperen en komen in aanzienlijke mate tussenbeide nog voor ze eventuele terechtwijzingen ontvangen. Dat uitgeverijen anticiperen op censuur blijkt onder meer uit een kranteninterview met Alberto Tedeschi, de eerste directeur van GialliMondadori, waarin hij zegt:

In eerste instantie ging alles vlot, aangezien het op het eerste gezicht om boeken ging waarin weinig punten van maatschappijkritiek of politieke verwijzingen voorkwamen. Het goede overwon op het eind per definitie het kwade, en een tijdlang leek dit te volstaan voor de fascistische censoren. De beperkingen kwamen later. Op een dag kwam er een veto tegen zelfmoorden. Het regime dacht uiteraard dat zich het leven ontnemen een uiting van zwakheid was en niet strookte met het vastberaden fascistische karakter. En zo ging ik, wanneer de gelegenheid zich voordeed, uit liefde voor de detective aan mijn tafeltje zitten en veranderde ik de zelfmoord in een verkeersongeval, of in een toevallige val uit het raam. Toen, op een bepaald moment, viel het op dat een aantal politieromans, vooral Amerikaanse, misdadigers van Italiaanse oorsprong introduceerden. Er kwam opnieuw een censuuringreep, en om het probleem op te lossen moesten wij de nationaliteiten van de misdadigers veranderen en hen, afhankelijk van de situatie, veranderen in Latijns-Amerikanen, Spanjaarden en Fransen. (Tedeschi 1979; mijn vertaling)

De directeur van de reeks geeft hier zelf toe dat de inhoud van de romans aanzienlijke wijzigingen onderging in de vertaalfase. In latere jaren zullen de vertalers beschuldigd worden van gebrek aan respect voor en trouw aan de tekst. Wat zij deden was de tekst niet alleen aanpassen aan de cultuur, aan de smaak en aan het publiek uit die tijd, maar ook aan de specifieke historische en politieke context, met als doel enerzijds de tekst toegankelijk te maken en anderzijds tegemoet te komen aan de uitgevers- en publicatie-eisen.

De vertaling als 'beknopt programma van een cultuur': het geval Agatha Christie

De veranderingen die de romans van Agatha Christie ondergingen tijdens het vertaalproces vormen een bijzonder interessant voorbeeld, rekening houdend met het succes en de verspreiding van haar werk bij het grote publiek, en met het feit dat de romans van de bekende schrijfster decennialang in de vertaling die dateert uit de fascistische periode gepubliceerd werden, zodat

hele generaties lezers de brontekst nooit op een correcte manier hebben kunnen lezen. Op vertalingen die nauwkeurig zijn en gezuiverd van de invloed van het regime is het immers wachten tot de jaren tachtig en negentig.

Een eerste voorbeeld betreft de verandering van de nationaliteit van enkele hoofdpersonages van de romans van de Engelse schrijfster. In *Orient Express* (1935), Alfredo Pitta's Italiaanse vertaling van *Murder on the Orient Express* (1934), wordt de nationaliteit van twee personages veranderd. De Italiaanse misdadiger Casseti wordt een Brit die luistert naar de naam O'Hara, en de handelsreiziger Antonio Foscarelli wordt omgedoopt tot de Braziliaan Manuel Pereira. Vooral in het geval van Casseti is dit te verklaren door de behoefte om geen illegale activiteiten toe te schrijven aan personages met de Italiaanse nationaliteit; op basis van de toen geldende stereotypen lag het voor de hand om het misdadige karakter toe te kennen aan een Engels personage.

In een andere roman van Christie, *Lord Edgware Dies*, vertaald in 1935 door Tito N. Sarego met als titel *Se morisse mio marito* (Als mijn man zou sterven), duiken er in de voorstelling van het personage Carlotta Adams enkele antisemitische stereotypen op die ons een duidelijk beeld geven van de algemene stemming in het land aan de vooravond van de goedkeuring van de rassenwetten van 1938. Zoals vertaler Francesco Spurio aangeeft, wordt het personage in de oorspronkelijke versie beschreven als een sluwe, gierige vrouw:

Miss Adams, I think, will succeed. She is shrewd and that makes for success. Though there is still an avenue of danger – since it is of danger we are talking. – You mean? – Love of money. Love of money may lead such a one from the prudent and cautious path.⁵

In de Italiaanse versie ziet de voorstelling er als volgt uit:

‘Si sarà accorto, spero, che è ebrea? [...] quando ci si mettono, questi ebrei, sanno arrivare molto in alto ... e costei non manca certo di attitudini’ (‘U zult toch wel opgemerkt hebben, hoop ik, dat zij Joodse is? [...] wanneer zij hun best doen, deze Joden, weten ze veel te bereiken... en deze hier ontbreekt het zeker niet aan talent’).

Verder volgt ook nog deze opmerking van een van de personages: ‘A dire il vero non ci avevo fatto caso, ma l'osservazione del mio amico mi aprì gli occhi e notai anch'io sul bel volto bruno le inconfondibili stimate della sua razza⁶’ (Om eerlijk te zijn had ik er niet op gelet, maar de opmerking van mijn vriend opende me de ogen, en ook ik merkte op het mooie bruine gezicht de ontegensprekelijke kenmerken van haar ras). Via de uitdrukking ‘stimate della sua razza’ worden er aan de Joodse identiteit specifieke fysieke kenmerken toegedicht en wordt er fascistische propaganda overgebracht. Drie jaar later zal dit leiden tot de goedkeuring van uiterst discriminerende wetten in Italië, in overeenstemming met de raciale vervolgingen die zich in die periode voordoen in nazi-Duitsland. De voorbeelden tonen duidelijk aan hoe, op het moment van de vertaling van een tekst, het culturele en stereotypische systeem van een hele samenleving een rol gaat spelen, waarvan de vertaler tolk en drager moet worden. Dit is in het bijzonder zo wanneer de vertaling een politiek gewicht krijgt. Over stereotypen spreken betekent culturele systemen oproepen. Het is de semiotiek van de cultuur die ons bruikbare theoretische instrumenten aanreikt om een visie op vertaling in de ruimste zin van het woord te formuleren, een visie die rekening houdt met fundamentele onderliggende aspecten die te maken hebben met de evolutie van en de grenzen tussen culturen.

Eerder kwam ter sprake dat het regime de voorstelling van zelfmoordscènes als problematisch ziet, als teken van zwakte in vergelijking met de waarden van kracht en viriliteit die datzelfde regime invoert en promoot. Niet aan deze idealen voldoen wordt als onaanvaardbaar beschouwd, en zelfmoord is beslist een taboe. In *Orient Express* (1935) wordt de zelfmoord van een officier voorgesteld als een verdwijning tijdens een woestijnexcursie. De zin ‘a very distinguished officer had committed suicide’ verandert hier dan in ‘un distintissimo ufficiale si era perso in un'escursione nel deserto⁷’ (een zeer voorname officier was verdwaald tijdens een excursie in de

woestijn). Het is een Engelse officier en geen Italiaan die zelfmoord pleegt, en bijgevolg hadden de uitgeverij en de vertalers de keuze om de tekst niet aan te passen, om zo de zwakheid van de Engelse samenleving te onderstrepen. De keuze om de tekst toch te veranderen toont echter aan dat uitgeverijen er de voorkeur aan gaven alle mogelijke risico's uit de weg te gaan en bijgevolg elke verwijzing naar zelfmoord te schrappen. Ook economische motieven speelden hierin een rol, zodat er op den duur vertaalautomatismen in werking traden.

Het is veelzeggend dat in de vertaling van de romantitel de verwijzing naar de term 'moord' verdwenen is. *Murder on the Orient Express* wordt ingekort tot *Orient express*, waarmee een term die volgens de fascistische propaganda gevaarlijk is wordt geschrapt. Tijdens de jaren van Mussolini's heerschappij wil het fascisme het idee van een veilige samenleving overbrengen, waarin elke vorm van criminaliteit gecontroleerd en onderdrukt kan worden. Er is geen ruimte voor de voorstelling van moorden en zelfmoorden. Het gaat kortom om een demystificatie en een reconstructie van de werkelijkheid met uitsluitend politieke en propagandistische doeleinden. Een ander interessant voorbeeld van een titelvertaling is *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), in 1930 door Giuseppe Motta vertaald als *Dalle nove alle dieci* (Van negen tot tien uur). Opnieuw verdwijnt hier het woord 'moord', met als doel de lezers gerust te stellen over de veiligheid in de Italiaanse samenleving. De Tweede Wereldoorlog is nog ver weg en praten over dood, moorden en zelfmoorden ligt mijlenver af van de plannen van het fascistische regime.

Een ander belangrijk element dat invloed heeft op het vertaalproces is de taaltrots die door het fascisme bevorderd wordt. In de oorspronkelijke Engelse versie van *Murder on the Orient Express* wordt voor de karakterisering van de Belgische detective Hercule Poirot onder andere gebruikgemaakt van uitdrukkingen in het Frans om zijn identiteit van vreemdeling in Engeland in de verf te zetten. In de Italiaanse versie verdwijnen deze elementen en wordt het personage 'geïtalianiseerd'. Al zijn uitspraken, ook de meest eenvoudige en alledaagse, worden immers in het Italiaans vertaald. Zo tracht men enerzijds te voldoen aan de eisen van het regime, dat vreemde talen in Italiaanse teksten onzichtbaar wil maken, en anderzijds de tekst verstaanbaarder te maken voor een publiek dat weinig contact heeft met vreemde talen. Commerciële en politieke beweegredenen dragen dus bij tot een wezenlijke verandering van de tekst. Hier volgen slechts enkele voorbeelden van Franse uitdrukkingen in de oorspronkelijke versie, die volledig verdwenen zijn in de Italiaanse tekst: '*Voilà ce qui est embêtant* muttered Poirot vexedly⁸'; '"Excuse me," he said. "I think you've made a mistake." Then, laboriously in French: *Je crois que vous avez fait une erreur*⁹'; '*De l'eau minérale, s'il vous plaît*¹⁰'; '*Ah! c'est rigolo, tout ça!*¹¹'; '*Elle est une jolie femme*¹²'; '*You are very Anglo-Saxon, Mademoiselle. Vous n'éprouvez pas d'émotion*¹³'; '*Vous êtes bien aimable, Madame*¹⁴' [sic].

Het geval Edgar Wallace en de vertaling van stereotypen

Een andere interessant geval is *The Fourth Plague* van Edgar Wallace, voor het eerst gepubliceerd in 1913 door Ward Lock and Company. Edgar Wallace is op dat moment een van de Engelse topauteurs in de sector van crime stories en thrillers en uitgeverij Mondadori toont onmiddellijk belangstelling voor zijn werk. In een brief uit 1937 maakt Montano de balans op van de Gialli Mondadori en benadrukt hij het belang van Wallace's bijdrage aan de reeks: 'Op een totaal van 164 werken, zal hij [Wallace] er 54 geleverd hebben! (Als ook de werken gepubliceerd in de SuperGialli en de Economicimeegerekend worden, loopt het aantal boeken van Wallace op tot het mooie getal 71).'15

The Fourth Plague, in het Italiaans vertaald als *La mano rossa* (De rode hand), vertelt het verhaal van graaf Festini, hoofd en oprichter van de misdaadorganisatie de Rode Hand, die de stad Londen in zijn greep houdt. Festini heeft twee kinderen: een van de twee is zijn lieveling en zal in de voetsporen van zijn vader treden door de activiteiten van de organisatie voort te zetten en bijvoorbeeld samen met zijn vader te dreigen dat ze de Engelse regering met een pestvirus zullen vernietigen. Het hele verhaal concentreert zich op het onderzoek gevoerd door prof. Tillizini, van de universiteit van Florence, die belast wordt met de taak deze moeilijke zaak op te lossen en zich, in een onverwachte wending, bekendmaakt als de andere zoon van graaf Festini.

Mondadori vraagt het oordeel van een van zijn experts, de vertaler en redacteur Giorgio Monicelli, alvorens te beslissen of het boek vertaald kan worden. De expert antwoordt:

De roman, die gaat over de gebruikelijke alomtegenwoordige en almachtige Bende in Londen, die de stad schrik aanjaagt met vreselijke misdaden, kan interessant zijn, hoewel het hier niet om de beste Wallace gaat. Het zou echter nodig zijn de nationaliteit van de bendeleden te veranderen, die nu allemaal Italianen zijn en handelen en spreken volgens het denkbeeld dat bepaalde Noordelijke volkeren gewoonlijk over ons land hebben; ze zijn met andere woorden allemaal messentrekkers, bijgelovig, ellendig, verwaand, intelligent maar intrigerend, gepassioneerd, sensueel en steeds te donker en te klein. Het is wel waar dat degene die de Bende verslaat en het vertrouwen geniet van het volk en de Engelse regering ook een Italiaan is: groot, mager, bedachtzaam, doodeerlijk, zeer actief, blauwe ogen en bovendien broer van de bendeleider. Maar ik weet niet of dit volstaat, omdat Wallace om een eerlijk, aardig type neer te zetten een personage met typisch Angelsaksische karaktertrekken heeft willen scheppen. En bovendien lijkt het me niet makkelijk om de nationaliteit van de bendeleden te veranderen, aangezien de auteur in dialogen en terloopse opmerkingen steeds zijn toevlucht neemt tot dat wat, volgens hem, kenmerken van het temperament en gebruiken van Italianen zijn. Ik zou vervolgens de proloog volledig schrappen, die ons zonder aanwijsbare reden laat zien wat de lezer juist met een zekere verrassing in de laatste zin zou kunnen ontdekken, een vals en uit de toon vallend Italiaans milieu. (Albonetti 1994: 123–124; mijn vertaling)

Waar Monicelli in zijn leesrapport op doelt wordt duidelijk in passages waarin enkele stereotypen over de 'Italiaansheid' van personages lijken te worden benadrukt: 'There was an Italian in the town. We saw him the day before the robbery [...] a very short man, with a long Invernes cape which reached to this heels [...]. I remarked to you that he was either an Italian or a Spaniard because of the peculiar way he was holding his cigarette [...]. He was short and stout, and was dressed in black.¹⁶'

Behalve naar het uiterlijk van personages zijn er ook verwijzingen naar het stereotype over de georganiseerde misdaad in Italië: 'You are an Italian, he said. I suppose these things amuse you. But here in England we believe in the obvious. It saves a lot of trouble and it is generally accurate. You know, he said testily: 'these stories of mysterious organizations are all very well for novels. I admit that in your country you have the Camorra and the possession of that factor, probably unbalances your judgment.¹⁷'

Alleen al het idee dat het om een Italiaanse bende gaat volstaat om angst te zaaien: 'After all, there was an Italian mentioned in connection with the charge – quite enough in those days of panic to justify the reference.¹⁸'

Monicelli's leesrapport luidt het begin in van een nogal ingewikkelde en controversiële publicatiegeschiedenis. Meteen na het evaluatieproces en tijdens het vertaalproces van het werk door Mondadori, beslist ook uitgeverij Bietti om het boek te laten vertalen, met enkele kleine herzieningen ten opzichte van de oorspronkelijke tekst, maar zonder de narratieve structuur van het verhaal wezenlijk te veranderen. Mondadori zal de roman pas in de jaren veertig publiceren, omdat ze zich in de praktijk liet tegenhouden door de vertaalproblemen.

Het lectuuroordeel over Edgar Wallace is bijzonder interessant, omdat het aantoont dat de expert van Mondadori publicatie van de bestseller alleen mogelijk achtte wanneer in de vertaling de culturele stereotypen werden aangepast.

In het leesrapport komen twee soorten stereotypen naar voren, de ene hebben te maken met uiterlijke kenmerken, de andere met gedrag. De Italiaan wordt voorgesteld met de blik van potentiële Anglo-Amerikaanse lezers. Het is aan de Italiaanse vertaler om dit stereotype overtuigend te vertalen, het aanvaardbaar te maken voor het publiek, en ook aannemelijk voor de censuur. De zaak is echter nog ingewikkelder, omdat ook het culturele en stereotypische systeem van de vertaler een rol gaat spelen wanneer hij begint te vertalen.

Zoals Jií Levy als een van de eersten heeft benadrukt, worden vertalingen altijd beïnvloed door clichés en stereotypen. Volgens Levy zorgen gestereotypeerde voorstellingen in vertalingen, het gebruik van clichés en het overnemen door de vertaler van een dergelijk wereldbeeld vaak voor slechte vertalingen. De karakterisering van personages is hier een voorbeeld van: Levy meent dat wanneer de vertaler een karaktertrek van het personage opmerkt, hij deze eigenschap uitvergroot zodat die makkelijker waargenomen kan worden, en dat hij zo de tekst en zijn intenties uiteindelijk ingrijpend verandert. In de door ons bestudeerde case is het aanvankelijk de Engelse tekst die uitvergroot en stereotypeert, en is het de taak van de vertaler om die voorstelling van zaken aanvaardbaar te maken voor een Italiaanse lezer uit de fascistische periode.

Het antwoord op de onderzoeksvragen uit de inleiding luidt dat de politieke receptiecontext in Italië wel degelijk van groot belang is geweest voor de vertaalkeuzes van de jaren dertig. Hoewel de censuur niet altijd op een zeer coherente en systematische manier te werk ging, kozen uitgeverijen voor zelfcensuur, wat leidde tot het herschrijven en herscheppen van de misdaadromans in kwestie. De bestudeerde cases tonen aan dat vertalen hier dus herschrijven werd. Overeenkomstig de inzichten van de Russische cultuursemiotiek kan gesteld worden dat dit herschrijven het gevolg was van een onderhandelingsactiviteit van politieke en culturele aard, waarbij rekening gehouden moet worden met de door het regime opgelegde grenzen. Nadenken over vertalingen in de context van het fascistische regime van de jaren dertig bevestigt dan ook een visie op vertalingen waarin de culturele context zo'n strategische rol speelt dat deze doorslaggevend blijkt op het vlak van de inhoud en zodoende leidt tot een hercodering van teksten, een aanpassing die uitmondt in een nieuwe literaire operatie.

Noten

1 Tarquini 2011.

2 Lotman 1985; Lotman & Uspenski 1969.

3 In zijn *Gevangenisschriften* (*Quaderni dal carcere*) betreurt een intellectueel als Antonio Gramsci in zijn commentaren bij het internationale succes van het detectivegenre de afwezigheid van Italiaanse auteurs die zich zouden kunnen meten met de buitenlandse meesters van de thriller. Zie Gramsci 1950.

4 Brief geschreven in Verona op 25 september 1929 en vervolgens gepubliceerd in: C. Gallo, *Carteggio inedito tra Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori*, p. 189, Atti Acc. Rov. Agiati, a. 252 (2002), ser. VIII, vol. II, A.

5 Christie 1933: 6.

6 Sarego 1935a: 7–8.

7 Pitta 1935: 5.

8 Christie 1934: 12.

9 Ibidem: 15.

10 Ibidem: 23.

11 Ibidem: 35.

12 Ibidem: 67.

13 Ibidem: 79.

14 Ibidem: 96.

15 Brief van Lorenzo Montano aan Arnoldo Mondadori, Verona, 15 juni 1937 en vervolgens gepubliceerd in: C. Gallo, *Carteggio inedito tra Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori*, p. 189, Atti Acc. Rov. Agiati, a. 252 (2002), ser. VIII, vol. II, A.

16 Wallace 1927: 51.

17 Ibidem: 57.

18 Ibidem: 24.

Bibliografie

Albonetti, Pietro. 1994. *Non c'è tutto nei romanzi*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

- Christie, Agatha. 1926. *The Murder of Roger Ackroyd*. Glasgow: Collins.
- Christie, Agatha. 1933. *Lord Edgware Dies*. Glasgow: Collins.
- Christie, Agatha. 1934. *Murder on the Orient Express*. Glasgow: Collins.
- Christopher Rundle, 'Translation in Fascist Italy', in: Rundle & Sturge, *Translation under Fascism*. New York: Palgrave MacMillan, 2010
- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Gramsci, Antonio. 1950. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi.
- Levý, Jií. 1963. *Umení pekladu*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1963; Russische vertaling: Vladimír Rossel's, *Iskusstvo perevoda*. Moskvà: Progress, 1974.
- Lotman, J.M. & B.A. Uspenski. 1969. *Tipologia della cultura* [Vertaald door R. Faccani & M. Marzaduri]. Milano: Bompiani, 1969.
- Lotman, J.M. *La semiosfera*. Venezia: Marsilio Editori, 1985.
- Lûdskanov, Aleksandr. 2008. *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva* [Vertaald door Bruno Osimo]. Milano: Hoepli.
- Motta, Giuseppe. 1930. *Dalle nove alle dieci*. Milano: Mondadori (herdruk 1969: vertaling van Christie 1926).
- Pistelli, Maurizio. 2006. *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860–1960)*. Roma: Donizella Editore.
- Pitta, Alfredo. 1935. *Orient Express*. Milano: Mondadori (herdruk 1970: vertaling van Christie 1934).
- Radius, Emilio. 1939. 'Autarchia ed etica del romanzo giallo', *Corriere della sera*, 29 april.
- Rambelli, Loris. 1979. *Storia del giallo italiano*. Milano: Garzanti.
- Rundle, Christopher & Kate Sturge. 2010. 'Translation and the History of Fascism', in: Rundle & Sturge, *Translation under Fascism*. New York: Palgrave MacMillan.
- Sarego, Tito N. 1935. *Se morisse mio marito*. Milano: Mondadori (herdruk 1979: vertaling van Christie 1935).
- Spurio, Francesco. 2011. 'Censura e veleni fascisti. Le traduzioni di Agatha Christie degli anni Trenta', *Tradurre*, n. 0.
- Tarquini, Alessandra. 2011. *Storia della cultura fascista*. Bologna: Il Mulino.
- Tedeschi, Alberto. 1979. 'Ma il vero colpevole sono io', *La Repubblica*, 2 aprile.
- Wallace, Edgar. 1927. *The fourth plague*. London: Ward Lock & Co.

Sarah Bonciarelli is houder van een doctoraat in tekstwetenschap en is lid van het Permanent European Observatory on Reading (Università di Siena). Als post-doc fellow is zij betrokken bij het onderzoeksprogramma MDRN (www.mdrn.be) van de Katholieke Universiteit Leuven en tevens is ze werkzaam als praktijkassistent Italiaanse letterkunde aan de Universiteit Gent. Verder maakt ze deel uit van de onderzoeksgroep 'Science of book and writing' van de Università per Stranieri di Perugia. Haar onderzoeksinteresses omvatten Italiaanse letterkunde, semiotiek en geschiedenis van het boek, alsook het concept van vertaling als cultureel fenomeen (vertaling en censuur, adaptatie), bestudeerd vanuit een semiotisch en literair-theoretisch perspectief (borders, semiosphere). Contact: Sarah.Bonciarelli@UGent.be

©Sarah Bonciarelli

Bron: <http://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/vertaling-en-censuur/2016-1/hercule-poirot-moet-italiaans-spreken.aspx>